

## MAPA(S) SIN TERRITORIO: UN PASEO POR LA AUTOFICCIÓN DE ELÍAS LEÓN SIMINIANI

IVÁN GÓMEZ

Universitat Ramon Llull, Barcelona

El viaje es un truco de desaparición: un viaje solitario por una línea de geografía que se adelgaza hasta el olvido.

Paul Theroux

### 1. LOS PELIGROS DEL AUTOR VIVO

Cuando se estrenó la película *Mapa* (2012) poco podíamos imaginar que estaríamos ante uno de esos casos en los que la consideración crítica y el respaldo del público serían muy superiores a la escasa visibilidad en cartelera de la que gozó. Estrenada en una época difícil para la distribución cinematográfica, *Mapa* se ha convertido en un pequeño fenómeno participativo debido a que, en muchas ocasiones, se ha exhibido contando con la presencia y posterior intervención en forma de coloquio de su director, Elías León Siminiani. La presencia del creador ha generado un mayor grado de respuesta e interactividad en un tiempo, no lo olvidemos, en el que el público está desertando poco a poco de las salas de cine, acentuando así la tragedia del maltrato al que la exhibición comercial tradicional somete a productos como el que nos ocupa.

El abundante material generado a partir de la actividad de Siminiani como comentarista de su propia obra nos ayudará a elaborar el análisis de una película que, de manera perfectamente consciente, juega con diversas tradiciones y formatos asociados a lo que actualmente llamamos cine de no-ficción, etiqueta genérica que engloba prácticas documentales y ensayísticas que, en muchos casos, habitan la frontera entre la no-ficción y la ficción<sup>1</sup>. Muchas han sido las

---

<sup>1</sup> Para una mejor comprensión de la discusión sobre las etiquetas cine documental o cine de no

etiquetas utilizadas para hablar de *Mapa*. Documental, diario de viajes, diario filmado, cine-ensayo o autoficción, y no pocos han sido los autores con los que se ha emparentado a Siminiani. Desde Ross McElwee a Jonas Mekas, pasando por Johan van der Keuken o Chantal Akerman. El propio Siminiani añade de manera consciente y juguetona más confusión al comentar:

Todo es auto, todo es real pero contado con la caja de herramientas de la ficción. Me gustaría más que de la autoficción estar cerca del nuevo periodismo de Capote o Tom Wolfe o lo que hace ahora aquí en España Javier Cercas. Todo lo que pasa en *Mapa* es real, no me invento nada, pero lo dispongo para crear una ficción que funcione. (León Siminiani 2013)

Y decimos que añade confusión porque existe una evidente distancia entre las propuestas de Javier Cercas y del llamado Nuevo Periodismo norteamericano practicado por autores como Tom Wolfe o Gay Talese. Dentro del Nuevo Periodismo las opciones estilísticas son casi tan variadas como autores seamos capaces de citar. Estos periodistas mantuvieron una posición particular y diferente respeto a la presencia del yo-autor dentro de sus escritos periodísticos, por lo que el arco de posibilidades nos llevaría desde una imparcial observadora y cronista como Joan Didion hasta un participante activo y protagonista central de los relatos como Hunter S. Thompson<sup>2</sup>.

Pero si como dice Siminiani todo es "auto", todo es "real", y todo está contado con la "caja de herramientas de la ficción", sí podemos defender la existencia, en este caso, de una autobiografía con esos elementos tan esenciales de ficción que nos llevaría a situarnos en el fértil terreno de la autoficción. Una autoficción muy consciente de sus potencialidades y limitaciones, de sus muchas capas y niveles de lectura, que plantea la participación del espectador como requisito para su completo disfrute. Porque la historia que cuenta *Mapa* es la de tantos espectadores que la han visionado: un viaje con y sin desplazamiento emprendido por desamor. La historia de un tiempo que actúa como cauterizador de aquello que no por pasado es menos doloroso. Y para ello Siminiani emprende un viaje a la India, un viaje creativo al interior de su película, y un viaje interior sin desplazamiento en el que el protagonista y narrador asumirá lo inevitable: que el pasado sólo vuelve en forma de recuerdo, doloroso en tantas ocasiones, y que el único desplazamiento al que está obligado el viajero es siempre el ir hacia adelante.

El objetivo del texto que sigue es situar la película *Mapa* dentro del panorama actual del cine documental español, muy rico en variantes y posibili-

---

ficción puede consultarse, entre otros, Weinrichter (2004).

<sup>2</sup> Para analizar detalladamente las características formales de las obras del Nuevo Periodismo norteamericano es imprescindible la consulta de Weingarten (2013). Con todo, y a pesar de que excede las pretensiones de este texto, sería interesante comparar algunas de las opciones estilísticas adoptadas por los autores tratados por Weingarten con las técnicas y el estilo de Siminiani. Si hay algo que reclaman todos ellos es la posibilidad de acceder a algún tipo de verdad de los hechos por caminos estilísticos diversos que plantean grados variables de elementos de ficción y no ficción.

dades, al tiempo que se pretende estudiar el conjunto de prácticas discursivas que contiene una película poliédrica que asume diversas tradiciones del cine documental ofreciendo al espectador un rico juego de referencias y posibilidades interpretativas.

## 2. LOS PROBLEMAS DE LA AUTOBIOGRAFÍA FÍLMICA

Recordemos que hace unos años el siempre interesante Mike Figgis afirmaba en su sintético e iluminador *Cine Digital* que el Mozart del futuro sería una niña de cinco años con una cámara digital en las manos. Y si bien puede que no hayamos encontrado todavía a ese genio camuflado entre miles de horas de vídeo digital, sí sabemos que la accesibilidad y la facilidad de manejo de los nuevos medios de registro han permitido a creadores *amateurs* y profesionales explorar nuevos caminos expresivos. No hace falta insistir sobre la importancia que la tecnología digital ha tenido en la transformación profunda del panorama de la producción cinematográfica española y, más concretamente, sobre el “cambio fundamental en las relaciones entre cine y autobiografía” (Sánchez 2013: 162). En su iluminador *Hacia una imagen no-tiempo: Deleuze y el cine contemporáneo*, Sergi Sánchez traza una serie de reflexiones sobre la importancia que la tecnología digital ha tenido en la reformulación de lo que podríamos llamar el “yo fílmico”, amplia categoría que engloba desde el diario filmado hasta ciertas manifestaciones del cine-ensayo. Y ese yo fílmico parte de un primer gesto necesario y peligroso que es, como bien recuerda Sánchez, el girar la pantalla de la cámara digital hacia uno mismo y verse atrapado en el encuadre, lo que determina que el “sujeto que graba y el sujeto grabado es la misma persona” (Sánchez 2013: 162). Así que finalmente el sujeto enunciador y el objeto de su enunciación acaban coincidiendo en algún punto, de la misma manera que lo hacen en la autobiografía escrita, o en el diario. Esté constituida de palabras o de imágenes, esa autobiografía no deja de ser la evocación sobre un yo y sobre un pasado, actualizado por el acto de lectura de un destinatario que asiste al proceso de reconstitución de ese tiempo anterior.

Recordemos brevemente que la autobiografía literaria ya había generado discusiones sobre su estatuto y valor. Algunos autores, como Paul de Man, insistieron desde posiciones deconstruccionistas en el carácter ficcional de todo relato del yo, incluida la autobiografía. El yo-autor sería así una entidad textualmente construida con los mimbres y recursos de la ficción. Otros autores defendieron una posición contraria, dándole un valor necesariamente autorreferencial al ejercicio autobiográfico, sin perjuicio de que el estudio del texto revelase distancias entre lo contado y lo *realmente* acontecido. Estos autores, entre los que encontraríamos a Philippe Lejeune o Georges Gusdorf, defendieron una aproximación más pragmática, sin por ello negar el carácter problemático que tiene un yo textualmente construido. Posiciones que, como recuerda Pozuelo Yvancos (1993), no son necesariamente incompatibles<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Puede consultarse un resumen de estas aproximaciones en Cuevas (2013). También en Pozuelo Yvancos (1993).

Varios son los problemas que, a su vez, algunos teóricos como Elizabeth W. Bruss han querido ver en la categoría "autobiografía" aplicada al cine. Según Bruss, el cine ha planteado problemas a la hora de construir un mismo espacio de expresión para enunciador y enunciado, cuando el acto de escritura fílmica se acomete en clave autobiográfica. Falta la necesaria distancia, según Bruss, que la literatura ofrece en este punto y que el cine es incapaz de conceder. Sobre estos problemas se pronuncia también Philippe Lejeune en su artículo "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario" (2008: 13) quien, a diferencia de Bruss –y como bien nos hace notar de manera perspicaz Sánchez (2013: 163)– escribe tras la explosión del cine autobiográfico de los setenta y ochenta, que ha acostumbado al espectador a un cine en primera persona, ya sea el diario filmado de Jonas Mekas o la crónica familiar de Alan Berliner<sup>4</sup>.

Es Philippe Lejeune quien repasa, en el artículo mencionado más arriba, las objeciones planteadas a la autobiografía fílmica y sus múltiples variantes. Hablando del problema de la verdad, comenta la distancia necesaria que existe entre la expresión escrita, carente, según él, de referente, y la expresión fílmica, apegada a la realidad referencial que la imagen nos traslada. O lo que es lo mismo: lo que aparentemente sería una ventaja frente a cualquier otro medio (la materialidad de la imagen) se acaba convirtiendo en un obstáculo insalvable, ya que la autobiografía actúa conforme a la lógica de la recuperación de un pasado, mientras que la imagen cinematográfica está apegada, en su referencialidad, a un presente perpetuo. Esta cuestión, discutible por otro lado, nos llama la atención sobre un detalle ciertamente insoslayable: que la referencialidad de la imagen cinematográfica es algo que el espectador no pasa por alto, acostumbrado como está a identificar la imagen con algo "cierto" y "verdadero". Y más cuando el enunciador del relato cinematográfico traslada al espectador la voluntad de autoexpresión reforzada por su declaración de que está contando la verdad y nada más que la verdad (declaración que, como sabemos, constituye un elemento clave de la autobiografía). Como en su momento Elizabeth W. Bruss ya defendió la idea de que el sujeto autobiográfico estaba en plena desintegración, advirtiendo de la naturaleza construida de todo proceso de identidad textual(izado), no le quedaba otro remedio que repudiar igualmente la autobiografía filmada, más peligrosa si cabe que la textual por cuanto el espectador, psicología cognitiva mediante, identifica imagen con algo verdadero y materialmente existente en una realidad profílmica<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> El ensayo sobre cine y autobiografía, "Eye for I: Making and unmaking autobiography in film", de Elizabeth W. Bruss se publicó en 1980 en el volumen colectivo de James Olney: *Autobiography: Essays theoretical and critical*. A iniciativa de Philippe Lejeune se tradujo al francés y se publicó en la revista *Poétique*, número 56, noviembre de 1983. En cualquier caso, sorprende que Bruss planteara ciertas dudas sobre la posibilidad de la autobiografía en el cine tras las obras de Jonas Mekas, por citar un ejemplo mayor. Si bien es cierto que sus prevenciones nos permiten plantearnos ciertas dudas, no es menos cierto que la sanción de imposibilidad sobre la autobiografía en el cine parece demasiado severa.

<sup>5</sup> Sobre la naturaleza de construcción artificial de toda autobiografía cabe consultar, entre otros, *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, de Paul Ricoeur (1996). Desde un punto de vista más vinculado a las ciencias cognitivas del carácter construido (¿ficcional?) de la identidad, cabe consultar, entre otros, *Yo soy un extraño bucle*, de Douglas Hofstadter (2008).

¿Cómo podría recuperar así un pasado ya finiquitado mediante imágenes que, en tantas ocasiones, plantearían la diferencia entre su propia referencialidad y el uso que el autor le diese como elemento de su autobiografía fílmica? Y aún más problemático. ¿Qué problema añade el hecho de que actualmente tantas de las películas que se estrenan con la etiqueta autobiográfica estén rodadas en digital, formato de grabación que carece del soporte fotoquímico que en otros tiempos fue garantía de "autenticidad"? Sabemos que *Mapa* está rodada en soporte digital y que se nos presenta abiertamente como un relato autobiográfico en el que todo lo que sucede es cierto, si bien algunos hechos han sido alterados o modificados con la voluntad de servir mejor al relato que se nos ofrece. Nada de esto es un misterio, se asume sin reparos y de manera natural, por lo que cabría preguntarse si simplemente estamos planteando problemas ajenos a las preocupaciones de los propios creadores. Elías León Siminiani asume que el cine autobiográfico es perfectamente posible, y que está rodando un documental (por tanto, asume un discurso de no-ficción) con partes ficcionalizadas. O lo que es lo mismo, asume las convenciones y dinámicas de una autoficción fílmica.

Posiblemente las afirmaciones de Elizabeth W. Bruss deban ser revisadas a la luz de los últimos años de creación cinematográfica. La autora falleció en 1983 y estos más de treinta años de cine desde su fallecimiento han sido especialmente fructíferos para la expresión del yo en el ámbito cinematográfico. No obstante, el punto sobre el que la autora nos llama la atención no debería pasarse por alto. El cine funciona con un sistema de doble referencialidad, donde el valor de la imagen como copia del mundo se junta, se entremezcla o se añade, según sea el caso, al valor que la imagen adquiere como elemento de una larga cadena de significación, la película en este caso, en la que pueden intervenir, entre otros elementos, el texto insertado, el sonido, la música o la voz en *off* del narrador. Y la disonancia que en ocasiones provoca esa doble referencialidad pone sobre aviso a Bruss, que duda sobre la posibilidad de equiparar literatura y cine. A esta advertencia deberíamos añadir otra. No debemos olvidar la fuerza que plantea un modelo de representación como el propuesto por el cine clásico de Hollywood, el tan traído y llevado M.R.I. o Modo de Representación Institucional, que ha acostumbrado en términos generales al espectador a un tipo de narración alejada de las propuestas transgresoras de Jonas Mekas, Ross McElwee, Stan Brakhage o Alan Berliner, por citar sólo algunos nombres. Sabedor de estas limitaciones, Siminiani estructura *Mapa*, como buena historia de amor que es, según una lógica definida de progresión dramática y coherencia narrativa que permite al espectador un anclaje constante. Así se entiende bien la insistencia del autor cuando nos recuerda que ha utilizado la caja de herramientas de la ficción para construir sus personajes y su historia.

Puede que desde un punto de vista pragmático esta discusión sea más bien estéril. ¿Por qué negar al cine lo que, realmente, también puede hacer, que es documentar la propia vida del autor? ¿Es imposible utilizar la imagen como se utiliza la palabra? Sin embargo, el aviso nos obliga a ser cuidadosos con las diferentes etiquetas y categorías que utilizamos para evitar equívocos innecesarios.

Efrén Cuevas en su texto “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica” comenta:

En el ámbito cinematográfico, el carácter referencial de la autobiografía resulta aún más patente, por el efecto de realidad que provoca el registro audiovisual, al tiempo que su carácter construido es evidenciado por el protagonismo de la mediación subjetiva del cineasta. (Cuevas 2005: 222-223)

Y nos advierte de una cuestión fundamental, y es que “la autobiografía fílmica encuentra su hábitat natural en la práctica documental, pues sólo ahí se puede hablar en sentido estricto de registro autobiográfico” (Cuevas 2005: 222). Para hablar de autobiografía en cine tenemos que hablar de documental. Y sabemos que el documental ha sido durante largo tiempo el terreno de la verdad (o de los hechos verídicos y constatables). A partir del papel que las vanguardias cinematográficas desempeñaron desde los años sesenta, hemos sido capaces de pensar el documental como un discurso abierto y en perpetua mutación, receptivo también al Yo como un elemento posible –y problemático– del marco enunciativo. Y si hay un momento en el que el documental se volvió más complejo y poliédrico, asumiendo dudas sobre su propio estatuto como práctica discursiva *verídica*, fue precisamente con los cambios de finales de los cincuenta y principios de los sesenta, que trajeron la práctica del Cinéma Verité, el documentalismo de los autores del Free Cinema y el cine antropológico de Jean Rouch. El documental se aproximaba más que nunca a un discurso sin mediación (pensemos en el Cinéma Verité o su formulación estadounidense como Direct Cinema), para acabar descubriendo que su praxis era un discurso tan construido como cualquier otro y que en su seno también había cabida, sin dejar de ser documental, para los experimentos de un Jerome Hill o un Ross McElwee, cuya tradición, particularmente la de este último, Elías León Siminiani asume sin problemas.

*Mapa* es un tejido de tejidos, una película autoficcional construida a partir de una prolongada y pausada digestión de tradiciones insertadas dentro del cine de no-ficción, tales como el diario filmado, el documental de viajes o el cine-ensayo. Un texto que, en su complejidad, no deja de ser la perfecta expresión de una historia de amor y desamor, búsqueda y redención, caída y reencuentro, que cristaliza en una autoficción huidiza e irónica, lanzada a la cara de un espectador inequívocamente cómplice de los devaneos de un autor escurridizo. Desde un punto de vista pragmático tampoco hay duda de que el espectador es consciente de que lo que cuenta la pantalla es auténtico, si bien está construido como una ficción, en muchos elementos cercana a otros productos de consumo mucho más extendido.

### 3. LOS NUEVOS MARCOS DE LA PRODUCCIÓN ESPAÑOLA

Los últimos diez años han sido momentos de cambios profundos en el panorama de la producción de cine español. La irrupción de la tecnología digital ha posibilitado un mayor y mejor acceso a medios de grabación y reproducción, lo que ha ampliado la nómina de creadores y el listado de productos, además de

posibilitar vías de distribución alternativas, más allá de la sala de cine comercial o el festival especializado. Hay otros factores, evidentemente, que han ayudado a transformar el mapa de la producción del cine español y no es posible aquí enumerarlos todos. Digamos al menos que estos cambios son tanto una operación forzada por un panorama económico muy difícil como una necesidad derivada de las nuevas posibilidades y técnicas expresivas que ha precipitado la tecnología<sup>6</sup>.

No es que la tecnología digital haya posibilitado algo que antes de su irrupción fuese imposible. De hecho la autorrepresentación ha formado parte del cine de vanguardia desde sus mismos orígenes. Pero la tecnología digital ha multiplicado las posibilidades expresivas de quienes han tomado la intimidad como el centro moral sobre el que articular sus discursos filmicos y ello, en una sociedad del yo y la autoafirmación como la que vivimos, es particularmente relevante. Ya sea a través de experimentos televisivos, otros filmicos, cine para la red, formatos largos, cortos, en imagen real o animación, el yo ha invadido el espacio público y se ha erigido como el material privilegiado sobre el que se ha construido todo un andamiaje (auto)ficcional de contornos imprecisos y referentes difusos. La mezcla y la hibridación de formatos y géneros se han adueñado de la práctica fílmica, lo que en ocasiones nos dificulta el decir si estamos ante un diario filmado, un relato de viajes, una autoficción consciente, un retrato familiar o una autobiografía filmada (etiquetas que, como hemos visto, son perfectamente aplicables al caso de *Mapa*).

El otro factor importante que debemos mencionar aquí es la amplia y diversa nómina de creadores nacionales, de edades diversas y con formaciones diferentes, que han confluído en los últimos años en el terreno documental. Actualmente conviven en el panorama español cineastas de distintas generaciones, muchos de los cuales han visto en la práctica documental, en sentido amplio, una vía privilegiada de expresión. Ahí están los casos de José Luis Guerín con *En Construcción* (2001) y la muy citada y más reciente *Guest* (2010), Mercedes Álvarez con *El Cielo Gira* (2005), las películas de Isaki Lacuesta, el *Nadar* (2008) de Carla Subirana, los filmes de Ricardo Íscar, los experimentos de Félix Duque, sin olvidar a francotiradores como Carlos Vermut o Jordi Costa<sup>7</sup>. Y la nómina es mucho más amplia. Elías Siminiani es, de su generación, el que más tarda en acceder al largometraje. Antes ya lo habían hecho otros autores como Lacuesta o Subirana, si bien es cierto que el director de *Mapa* presenta una prolífica carrera en el terreno del cortometraje y como director de televisión. Algunos de estos autores reconocen la deuda que tienen con nombres importantes como Víctor Erice o Joaquim Jordà, otros no, pero casi todos reconocen la importancia que estos autores han tenido para que ellos pudiesen consolidar un discurso cinematográfico propio. En lo que nos afecta, y centrándonos en los medios de

<sup>6</sup> No es necesario extenderse demasiado sobre la precaria situación del cine español en estos momentos. Para una visión de conjunto de los vaivenes que ha sufrido en los últimos veinte años puede consultarse el último capítulo de Benet (2012).

<sup>7</sup> Para una visión panorámica de la producción actual puede consultarse, entre otros, Losilla (2013).

expresión, cabría preguntarse si la tecnología digital es un medio adecuado para construir un discurso sobre la identidad de quien decide filmarse a sí mismo. Si la inmediatez y la relativa inmaterialidad de la imagen digital proporciona o no la herramienta adecuada.

Si le preguntásemos al decano de este cine del Yo, Jonas Mekas, sin duda respondería afirmativamente. Siempre adaptándose a los nuevos medios disponibles, Mekas es una fuerza de la naturaleza que acomete proyectos imposibles, como un diario filmado en digital que contiene una entrada por cada día del año 2007. El proyecto *365 Days* (2007) es la demostración palpable de que quien en su día utilizó la textura de la película cinematográfica para construir un discurso sobre la pérdida, la nostalgia y memoria personal, ahora utiliza el digital para celebrar un año más de vida<sup>8</sup>. El digital ha permitido un trabajo constante y muy libre por parte de creadores tan distintos como Guerín o el propio Siminiani, al tiempo que ha forzado a los creadores a tomar decisiones creativas que tienen que ver con un cierto redescubrimiento del lenguaje cinematográfico. En tiempos de convenciones bien asentadas, estos creadores se han visto obligados a repensar la tradición, su encaje en la misma, su apuesta formal y temática, dando algunos de ellos un paso definitivo al girar la cámara (digital en casi todos los casos) para grabarse a sí mismos, asumiendo tanto ellos como su entorno inmediato un protagonismo vivido como gesto de honestidad y compromiso que, como sabemos, es uno de los elementos centrales de la autoficción.

De manera muy lúcida vincula Roger Odin el cine familiar con el cine primitivo y el cine experimental (Sánchez 2013: 167). El cine familiar supondría así la vuelta a un lenguaje esencial, directo, que busca a través de la simplicidad del plano y de una duración supeditada a las limitaciones tecnológicas algún tipo de verdad íntima, inasumible por los modelos narrativos del cine clásico. La sinceridad de un primer plano, la ausencia de un montaje transparente, la idea de duración del plano o la decisión activa y visible sobre el encuadre, con sus erráticas correcciones, formarían parte de un lenguaje emparentado con ese cine primitivo que construyó su identidad durante los veinte primeros años de la historia del cine y que dejaría una huella explorada por los movimientos de vanguardia posteriores. Es innegable la importancia que la primera vanguardia histórica tuvo para creadores tempranos como Jonas Mekas, Stan Brakhage o Agnès Varda, y los posteriores Ross McElwee o Alain Cavalier. Para creadores como Siminiani es vital la importancia de estos creadores de segunda generación que digieren esa primera vanguardia histórica, potenciando la presencia activa del Yo en el encuadre. A lo que deberíamos añadir otro elemento que complica el análisis. Siminiani reconoce abiertamente que ha estructurado *Mapa* como una historia de amor causalmente encadenada y presidida por la idea de progresión dramática. Si bien es cierto que podemos rastrear influencias muy variadas, y que algunas de ellas son de autores vanguardistas con propuestas más extremas, su discurso también se ve influido por un cine moderno apegado todavía a la idea de relato. Hay citas y alusiones directas en *Mapa* al Truffaut de *Jules et Jim* (1962),

---

<sup>8</sup> El proyecto es accesible en <<http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>>.



un discurso de fondo con cierto regusto amargo y cercano al Jean Eustache de *La maman et la putain* (1973), al tiempo que se filtra la fina ironía de McElwee o la técnica diarística de Perlov. No es fácil orientarse en los referentes de *Mapa*, y tampoco resulta sencillo valorar las diferentes estrategias discursivas utilizadas por Siminiani. Es mucho más fácil orientarse dentro del contenido narrativo que, sin duda, es el objetivo del autor. Con todo, parece clara la intención diarística de Siminiani, que entremezcla el diario personal con el relato de viajes en un intento por encontrar una cura al desamor que actúa como motor narrativo. Y todo ello con una clara intención autoficcional, porque en el juego que plantea no es tan importante la autenticidad de un hecho concreto sino su perfecta integración dentro de una compleja cadena de significación, producto directo de un Yo esquivo en ocasiones, lúdico en otras, pero siempre autoconsciente.

#### 4. LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO AUTOFICCIONAL EN *MAPA*

Decíamos que *Mapa* se construye sobre un variado conjunto de referentes previos, ya sean productos concretos o formas discursivas preexistentes y con las que Siminiani se declara en deuda. Referentes que, en algunos casos, ya encontrábamos apuntados en su obra como cortometrajista, amplia y fructífera. Pensemos en su cortometraje *Límites: 1ª persona* (2009) que, de hecho, se inserta como un intertexto en *Mapa*. Los planos de la protagonista Ainhoa, caminando por el desierto, le sirven a Siminiani para hablar de la naturaleza construida del discurso cinematográfico. En el cortometraje, que cuenta una historia sobre la ruptura de una pareja, el director pone al descubierto los mecanismos constructivos del discurso cinematográfico al revelarnos todo aquello que la imagen, por sí misma, no muestra. La obra presenta una estructura especular al enseñarnos el doble uso al que pueden someterse unos mismos planos, dependiendo del grado de manipulación –especialmente en la fase de montaje– al que sometamos el material. El propio Siminiani comenta:

Repitiendo estratégicamente ciertos momentos hice hincapié en detalles que a la luz del texto tomaban un significado opuesto al que tenían cuando se grabaron. Y así, invirtiendo el sentido de las imágenes llegué a convencerme de que efectivamente en el desierto nos habíamos querido a través de la cámara. Yo grabándola y ella dejándose grabar<sup>9</sup>.

Como bien nos recuerda Cuevas (2013: 121), *Límites: 1ª persona* (2009) se basa en una reflexividad de orientación claramente lúdica. Esa reflexividad se extiende, especialmente, sobre el acto de filmar que para Siminiani tiene una especial importancia. El autor llega a explicar al espectador de *Mapa* las dudas que tiene sobre qué encuadrar y en qué momento concreto. La película se configura así también como un diario sobre su propia filmación, sobre las dudas que se plantea el autor a la hora de atrapar una realidad concreta y no otra, y sobre el proceso de autoconocimiento que se despliega a lo largo del tiempo. Y esa

<sup>9</sup> Texto de la voz en *off* del propio Siminiani, minuto 5.10.

idea de cambio y transformación, tan asociada al diario filmado, es lo que nos permite emparentar *Mapa* con los diarios de Perlov, el *News from home* (1977) de Chantal Akerman o incluso con algunos de los documentales de Viktor Kos-sakovsky.

La tradición del diario filmado se consolida a partir de la práctica cinematográfica de Jonas Mekas, que durante décadas ha documentado diversos aspectos de su propia vida utilizando la cámara como otros utilizan papel y bolígrafo para realizar las entradas de un diario. El rodaje de acontecimientos cotidianos, el posterior trabajo de edición y montaje, la estructuración de la película siguiendo la lógica del diario son elementos que, en mayor o menor medida, se encuentran presentes en *Mapa*<sup>10</sup>. Siminiani graba en solitario, con un equipo digital mínimo y documenta el paso del tiempo, el peso de ciertas estaciones vitales que le llevan de Madrid a la India o a Santander. El sentido de la progresión dramática impone un ir hacia adelante que es el requisito indispensable de su búsqueda vital. Obligado al movimiento perpetuo, Siminiani es incapaz de quedarse quieto, de reflexionar en estricto silencio, como apostilla al comentar irónicamente que no se le da bien eso de “iniciarse en el yoga y en el vacío”<sup>11</sup>. El diario, por oposición a la modalidad próxima de la crónica familiar (una investigación más extensa y omnicomprensiva), concentra narrativamente su contenido en un periodo definido de tiempo (cerrado) cuyo tránsito marca un cambio vital en su protagonista. Recuerda Cuevas que, como elemento común a ambas modalidades discursivas, se pueden encontrar “cuestiones relacionadas con la búsqueda de sentido del proyecto vital, articuladas en clave de identidad narrativa en su sentido más extenso, con las raíces familiares como punto de partida de la autocomprensión” (2005: 237). O como punto de llegada o elemento de inflexión, *Mapa* gira una penúltima vez sobre sí misma en la escena de la fiesta, situada en el último tercio de la cinta, en la que Siminiani se aproxima al entorno familiar del que se había alejado en su viaje a la India, momento clave que le sirve para encarar el final de su historia de amor y desamor.

Otra cuestión relevante es preguntarnos en qué medida ese diario toma como objeto de la narración a un sujeto enunciadore que ficcionaliza el contenido y en qué medida ese detalle puede alejarlo de otros referentes que, a diferencia de Siminiani, no asumen con tanta naturalidad la ficcionalización de los elementos de la trama. En 1973 el israelí David Perlov decidió, en un gesto innovador y lleno de significado, girar la cámara hacia sí mismo y olvidar el trabajo que había realizado hasta la fecha como director de documentales. Perlov decidió que sólo existía una forma adecuada de tratar la Historia, a través de una indagación de sí mismo que le llevó a filmar un complejo diario en seis partes, casi seis horas de duración en total, a lo largo de diez años de intenso trabajo. Para Perlov todo debe pasar por el prisma de su cámara: lo que ve por la ventana, un noticiario

<sup>10</sup> Para una mejor caracterización del Diario Filmado hay que consultar Lane (2002).

<sup>11</sup> De manera consciente o no, el escepticismo que Siminiani demuestra en ciertos pasajes de la película tiene mucho que ver con la mirada distante del Geoff Dyer de *Yoga para los que pasan del yoga*, cínico relato de viajes sobre la estancia del autor en diferentes lugares del mundo.

de televisión, una escena familiar y una acción cogida al azar con la cámara pero comentada por él en tono filosófico. Perlov nos advierte sobre el carácter convencional del discurso cinematográfico jugando con la inclusión de pantallas dentro del encuadre, pero no asume con tanta decisión y naturalidad el carácter autoficcional de un producto diarístico que aspira a instituirse en documento histórico-personal de primer orden.

El otro referente directo con el que podemos emparentar *Mapa* es el *Sherman's March: A Meditation on the Possibility of Romantic Love in the South During an Era of Nuclear Weapons Proliferation* (1985), de Ross McElwee. Se trata de un inclasificable relato de viajes en el que McElwee retoma los pasos y la ruta de la marcha del General Sherman hacia el mar durante la Guerra de Secesión norteamericana, en un irónico gesto de autoexploración. McElwee, lejos de la seriedad que podría imponer la nobleza de su predecesor en tan larga y extenuante marcha, se muestra irónico y burlón, y hasta fantasea, como también lo hace Siminiani, con vivir aventuras amorosas con algunas de las mujeres que va encontrando en el camino. Deslumbrante y mordaz, *Sherman's March* arranca con planos de una estancia vacía, la que dejará el autor tras de sí, al igual que sucede en *Mapa*, y en alusión velada a esa obra de los espacios vacíos en clave de vanguardia deconstruccionista que es el *Wavelength* (1967) de Michael Snow<sup>12</sup>.

Así las cosas, todavía quedan referentes que visitar a partir de las imágenes de *Mapa*, como el diario de viaje, con su cita expresa al periplo que en su día iniciaron Pier Paolo Pasolini y Alberto Moravia por la India, acompañados de Elsa Morante en 1961. Siminiani se declara seguidor de la vía emotiva planteada por Moravia y plasmada en su libro *Una idea de la India*, aunque no puede huir de la vía más racional y analítica planteada por el Pasolini de *El olor de la India*. Atrapado entre dos referentes directos, que son dos maneras de entender el país, el director se aproxima en diversos momentos a un tono ensayístico en su relación con el contexto que encuentra en la India, al tiempo que deja constancia de su incapacidad por demostrar "modales" etnográficos en su práctica cinematográfica. Eso sí, en consonancia con otros diarios de viaje, el Siminiani protagonista descubre partes esenciales de su Yo en ese proceso de indagación sobre el entorno (Corrigan 2011: 105). Se sirve de manera irónica, por mucho que lo pueda sentir distante, de la tradición del cine etnográfico. Tradición citada pero no usada, al ser su mirada una herramienta que se centra en el Yo, pero no en los problemas sociopolíticos del entorno. De hecho, en diferentes momentos de la cinta el director elabora un discurso precavido intentando no caer, a diferencia de otros productos televisivos y cinematográficos, en un turismo audiovisual de la miseria que suele tener como objetivo preferido países como la India o Pakistán.

Siminiani sube o baja la cámara, va de la miseria del entorno a los edificios racionalistas de la época de Nehru, de una ruidosa calle al interior de ese Yo que se autocensura y evita caer en la trampa de la miseria audiovisual(izada). Cuanto más se aproxima al entorno, más ensayístico y precavido se muestra. Sabemos

<sup>12</sup> Para una lectura más detallada del valor de *Sherman's March* cabe consultar Cuevas; Nahum García (2008). También la reseña sobre este mismo libro que Ricardo Íscar publica en la revista electrónica *Blocs&Docs*, accesible en <<http://www.blogsandocs.com/?p=377>>.

que el sujeto del cine-ensayo es un sujeto en construcción, que cambia a medida que el proceso de investigación incluido en la película avanza (Corrigan 2011: 104-106). En este sentido, el hablar de espacios significativos amplía notablemente el campo de interacción entre el sujeto que explora y los elementos que merecen ser explorados. En *Mapa* son muchos los espacios que se relacionan de manera directa con la experiencia de ese narrador autodiegético: Madrid, el viaje a la India como forma de terapia personal, Santander y la playa del Sardinero, la carretera y las proximidades del pantano en el que Siminiani tiene un grave accidente de coche que casi le cuesta la vida. Escenarios de búsqueda y fracaso, de caída y restitución de una identidad que, en algunos pasajes de la obra, se nos muestra abiertamente fragmentada, como le corresponde a nuestros tiempos posmodernos. Como bien nos advierte Ana Casas:

Tras la caída del principio de autoridad en la era posmoderna, la autonarración ya no necesita construirse –como le ocurría a la autobiografía convencional– sobre la noción de veracidad, sino de compromiso, ya que sobre esa base el autor narra episodios que no tienen que ver tanto con la verdad –los hechos verificables, objetivos– sino con su verdad íntima y subjetiva. (Casas 2012: 31)

Y ese proceso de compromiso lo podemos constatar a través de las imágenes de *Mapa*, film que, ahora ya podemos decirlo, se mueve entre la tradición del cine documental autorreflexivo, el diario filmado, el diario de viajes y el ensayo-fílmico, aderezado todo ello con una estrategia general autoficcional que no busca evitar el choque y la confrontación con lo real, sino acometer su representación desde los mimbres de la forma ficcional (Casas 2012: 31). Los diferentes elementos performativos que aparecen en la película nos están hablando de las dificultades de construcción de un documental autorreflexivo. De las modalidades que en su momento catalogó Bill Nichols, es quizás la reflexiva la que plantea mayores problemas y la que aquí aparece implicada<sup>13</sup>. Siminiani habla de los niveles de la representación, llama la atención sobre las propiedades del texto, comenta cuestiones de estilo, estrategia, estructura y convenciones del discurso. Como cuando, en un alarde de dominio sobre el material, nos adentra en su secuencia de montaje, en la que resume en cuatro minutos un largo periodo de tiempo. Y afirma: “Cuanto más tiempo pasa, más se ensaña conmigo el Otro. Pero eso es lo bueno de las secuencias de montaje, que como lo importante es el ritmo, no cabe el cuestionamiento propio”. Durante parte del metraje de *Mapa* ese Otro del que habla ha actuado como un doble, como una voz correctora y sancionadora que comentaba las andanzas del Siminiani autor, narrador y protagonista. La secuencia de montaje actúa como elemento central que separa la primera parte de la película de la segunda, revelando así su importancia estructural pero también emocional. Siminiani respeta muchos de los puntos que ya en su día comentaba como esenciales Karel Reisz en su texto “Las secuencias de *montage*”, al describirlas éste como un mecanismo de conexión narrativa que no debe cansar al espectador y que debe estar presidido por un

<sup>13</sup> Sobre las diferentes modalidades documentales cabe consultar Nichols (1991).

sentido de economía narrativa<sup>14</sup>. Siminiani le añade un cierto tono emocional a la secuencia de montaje, forzando sus posibilidades, incluyendo imágenes de camas vacías y espacios evocadores que traen recuerdos dolorosos y que aceleran el pulso de un espectador que, a esas alturas de la cinta, ya está avisado sobre la propuesta performativa del director. Propuesta que llegará a convertir la cinta en un exorcismo a través de su famoso "ritual del olvido", otro de los momentos performativos que más y mejor han funcionado en la recepción de la película.

A partir de lo dicho podemos concluir que *Mapa* nace y vive comercialmente en un ecosistema cinematográfico en plena redefinición. Siminiani ha aprovechado este momento de cambios acelerados para explorar vías alternativas de exhibición cinematográfica, intentando que la película tuviese una vida comercial más larga de lo habitual. Al mismo tiempo esa estrategia comercial constituye una propuesta interesante para un espectador que necesita poner algo más de su parte de lo que es habitual para completar el proceso interpretativo y añadirle capas de significación a la creación del director. En este punto *Mapa* se muestra inteligente heredera de una parte de la vanguardia cinematográfica que no concebía la interpretación de la película sin la participación activa de un espectador entre fascinado y perdido. Como tejido de tejidos, *Mapa* ha demostrado sobradamente su complejidad, de la misma manera que ha demostrado su eficacia entre un público entregado que se ha aproximado a la película a través de proyecciones que tienen mucho de ritual y que abren nuevas vías de exploración para creadores obligados a trabajar en un terreno de juego distinto y complicado, por la actual coyuntura que les ha tocado vivir. Falta saber en qué medida esta propuesta generará continuidad o réplicas apreciables. Aunque, si estudiamos con atención el panorama industrial español, no nos cabe duda de que la apuesta de Siminiani es una buena alternativa a las dificultades que atraviesa el sector. Dificultades que parecen ya endémicas pero que no cierran definitivamente la puerta a la creatividad ni a propuestas fílmicas frescas e interesantes como la aquí analizada.

## OBRAS CITADAS

- Benet, Vicente J. (2012): *El cine español*. Barcelona, Paidós.
- Bruss, Elizabeth W. (1980): "Eye for I: Making and unmaking autobiography in film". En: James Olney (ed.): *Autobiography: Essays theoretical and critical*. Princeton University Press, pp. 296-320.
- Casas, Ana (ed.) (2012): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros.
- (2012): "El simulacro del yo: la autoficción en la narrativa actual". En: Ana Casas (ed.): *La autoficción. Reflexiones teóricas*. Madrid, Arco Libros, pp. 9-44.
- Corrigan, Timothy (2011): *The Essay Film*. Nueva York, Oxford University Press.
- Cuevas, Efrén (2005): "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica".

<sup>14</sup> Una discusión amplia sobre el valor narrativo de las secuencias de montaje puede encontrarse en Reisz (2003).

- En: Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra, pp. 219-250.
- y Nahum García, A. (2008): *Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee*. Pamplona, Ediciones Internacionales Universitarias.
- (2013): "Fronteras del yo en el documental español". En: Norberto Mínguez (ed.): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, pp. 115-128.
- Dyer, Geoff (2012): *Yoga para los que pasan del yoga* [2003]. Barcelona, Mondadori.
- Figgis, Mike (2007): *Cine Digital*. Madrid, Alba.
- Íscar, Ricardo (2009): "Paisajes del yo. El cine de Ross McElwee". En: *Blocs&Docs*: <<http://www.blogsandocs.com/?p=377>>. Última visita: 01.09.2014.
- Lane, Jim (2002): *The Autobiographical Documentary in America*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- León Siminiani, Elías (2012): *Mapa. España, Avalon / Pantalla Partida*, 85 m.
- (2013): "Entrevista a Elías León Siminiani. Entrevista de Manuel Ortega", *Miradas*, n.º 130. Disponible en <<http://www.miradas.net/2013/01/actualidad/entrevista-a-elias-leon-siminiani.html>>. Revista Miradas.Net>. Última visita: 01.09.2014.
- Lejeune, Philippe (2008): "Veintiún años después". En: G. Martín Gutiérrez (ed.): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B Editores, pp. 11-26.
- Losilla, Carlos (2013): "Un impulso colectivo", *Caimán. Cuadernos de Cine*, n.º 19, pp. 6-8.
- Martín Gutiérrez, G. (ed.) (2008): *Cineastas frente al espejo*. Madrid, T&B Editores.
- Mínguez, Norberto (ed.) (2013): *Ficción y no ficción en los discursos creativos de la cultura española*. Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- Nichols, B. (1997): *La representación de la realidad* [1991]. Barcelona, Paidós.
- Reisz, K., y Millar, G. (2003): *Técnica del montaje cinematográfico* [1953]. Madrid.
- Pozuelo Yvancos, José María (1993): *Poética de la ficción*. Madrid, Síntesis.
- Ricoeur, Paul (1996): *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*. Madrid, Siglo XXI.
- Sánchez, Sergi (2013): *Hacia una imagen no-tiempo. Deleuze y el cine contemporáneo*. Oviedo, Universidad de Oviedo.
- Torreiro, Casimiro; Cerdán, Josetxo (eds.) (2005): *Documental y vanguardia*. Madrid, Cátedra.
- Weinrichter, Antonio (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Madrid, T&B Editores.
- Weingarten, Marc (2013): *La banda que escribía torcido. Una historia del Nuevo Periodismo* [2005]. Madrid, Libros del KO.